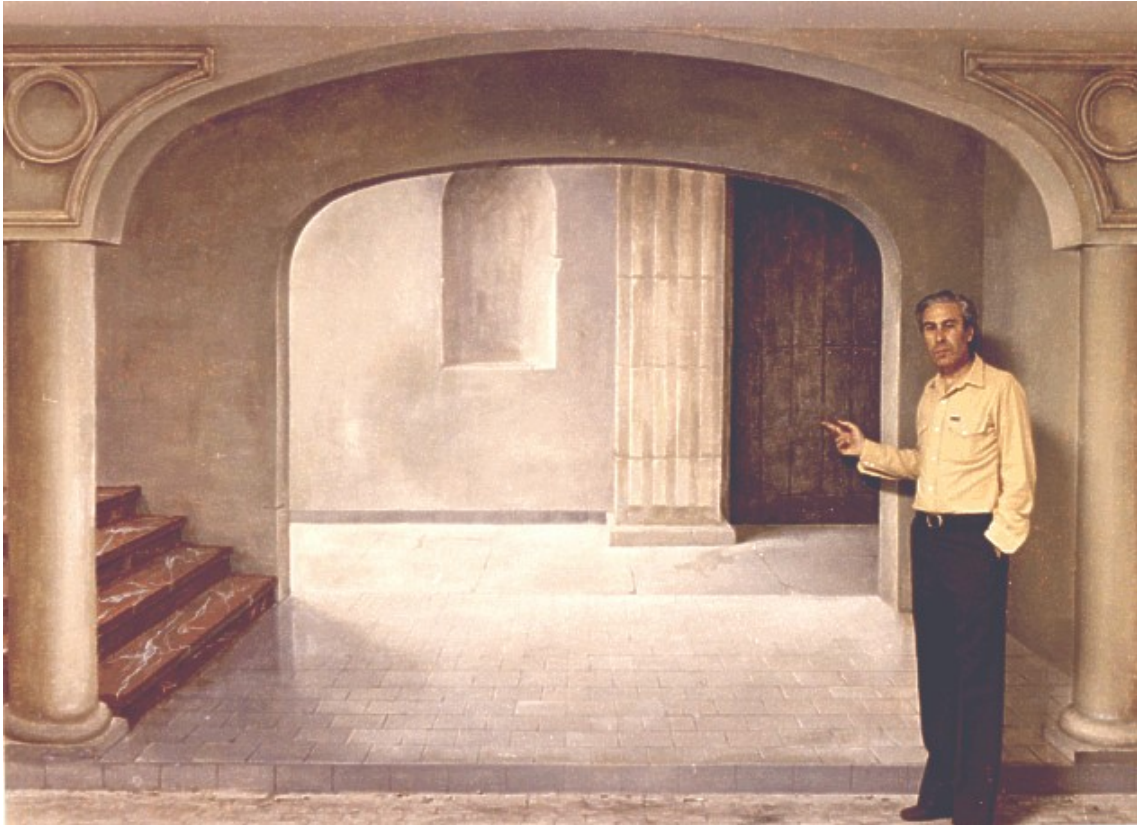


ARQUITECTURA PINTADA

Teoría y práctica en la Cátedra de Perspectiva

Juan Cordero Ruiz



PRESENTACIÓN

Se muestran una serie de trabajos realizados por alumnos de las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Sevilla, donde hemos ejercido la docencia.

Por medio de estos trabajos se deja constancia de una de las lecciones que hemos impartido, durante algunos cursos, correspondientes a nuestro programa de la Cátedra de Perspectiva.

No se trata de mostrar una lección en el sentido estricto del concepto. Tampoco se exponen los razonamientos técnicos de las realizaciones de los trabajos, ni las teorías que subyacen bajo estas sencillas realizaciones. Solo se presenta una muestra para que sirva de orientación sobre una manera de entender la perspectiva en los estudios superiores de las bellas artes. También se busca un testimonio gráfico sobre tantas horas

dedicadas a la docencia de estas materias y que no son conocidas por no haberse publicado. En último lugar pretendemos exponer una simple muestra para que sirva de estímulo a los futuros profesores que afronten y perfeccionen esta singular parcela de la Perspectiva.

Aceptaremos agradecidos cualquier sugerencia sobre el tema, poniendo nuestros conocimientos y experiencias al servicio de quienes trabajan seriamente en estas cuestiones.

PREAMBULO

I.- La pintura suele tener como soporte la tabla, el lienzo, el muro, o cualquier otra superficie apta para contener la materia pictórica. Esta superficie normalmente es plana, pero también puede ser curva, oblicua, accidentada o poliédrica.

Durante muchos años hemos enseñado "Perspectiva" en las Facultades Universitarias de Bellas Artes de Madrid y Sevilla. Esta materia abarca muchas facetas relacionadas con la representación del espacio pictórico. Una de estas facetas es la denominada ***pintura sobre la arquitectura***, o sea, la representación pictórica que tiene por soporte los propios elementos de la construcción arquitectónica.

Frecuentemente, cuando se enseña esta materia, no se tiene en cuenta el soporte donde ha de realizarse, porque se considera una circunstancia ajena a la propia ciencia de la perspectiva. Cuando aquí hablamos de "**pintura sobre la arquitectura**" hacemos referencia a un tipo de representaciones que nace y se desarrolla como un elemento natural de la propia arquitectura que la sustenta. No se trata, pues, de pintar sobre el muro arquitectónico como si fuese un lienzo o una tabla, sino tener presente en la pintura la propia morfología del muro para incorporarla al trabajo final.

Presentamos unos breves ejemplos prácticos de trabajos, realizados en la Cátedra por alumnos correspondientes al tercer curso de la licenciatura, dirigidos por el Profesor, y que son la aplicación práctica de los conceptos teóricos expuestos en clase. No pretendemos agotar el tema, sino dejar constancia de una de las cuestiones incluidas en el programa oficial que hemos explicado a varias promociones de alumnos, durante mas de veinte años. Lo hacemos público por si, quienes nos sucedan en la docencia, consideran oportuno ampliarlos o modificarlos, continuando nuestra línea de actuación.

No nos hemos resistido a la tentación de hacer referencia gráfica a una pequeña muestra de los grandes maestros del pasado en esta materia, sin otro ánimo que, conocidas las dificultades de estos estudios, aumentar nuestra admiración y respeto a las obras maestras de la pintura universal.

II.- Tradicionalmente la perspectiva, en la enseñanza de las bellas artes, ha tenido dos grandes obstáculos para que fuese aceptada sin reticencias y con ilusión por los alumnos artistas: a) las complejas teorizaciones geométricas, como secuela de una perspectiva que estudiaban matemáticos y técnicos, usada como instrumento o paso intermedio para la construcción y la descripción morfológica y métrica; b) y, en segundo lugar, se ha enseñado una perspectiva mas intuitiva y abreviada, pensada para dibujantes y ***pintores***

de cuadros de caballete, o sea, exenta y ajena a la escala real del entorno en que se representa. Creemos haber salvado esos obstáculos con la inclusión de este tema en nuestro programa, de donde extraemos los ejemplos que aquí se exponen.

Quede establecido que nos referimos solamente a aquellas pinturas, realizadas sobre los paramentos arquitectónicos, con la intención de competir ópticamente con las propias realidades físicas de la construcción. Esto significa que es necesario un paso previo (también incluido en el programa) que comprende el estudio de las perspectivas arquitectónicas, o sea, el estudio de una arquitectura realizada "para ser vista", como gustaba denominarla a Bruno Zevi.

En el estudio que hacemos de este fenómeno desde la historia del arte, también comprendido en nuestro programa, nos detenemos, con particular complacencia, en los grandes logros de las pinturas renacentistas y barrocas que realizaron los grandes maestros, y que todavía pueden contemplarse en sus lugares originarios. Desde Piero de la Francesca y Mantegna, pasando por Rafael, Giulio Romano, Peruzzi, Vasari, Veronés, Melozzo da Forlì, Salviati, Pinturicchio, Sodoma, Cherubino Alberti, Tibaldi, Aníbal Carracci o Andrea Pozzo, hay una muy larga lista que registra toda la escuela veneciana, culminando en Tiépolo; tenemos, pues, ejemplos ilustres que nos preceden en tan noble tarea, y nos ofrecen soluciones históricas que ningún pintor experto puede ignorar.

EJEMPLOS HISTÓRICOS

ANDREA MANTEGNA

PALACIO DUCAL DE URBINI

CÁMARA DE LOS ESPOSOS



Situada esta Estancia de los Esposos en la torre norte del castillo de San Giorgio, en el Palacio Ducal de los Gonzaga, en Mantua. Realizada alrededor de 1470, (aunque las fechas concretas son motivo de estudios controvertidos) Es un de los conjuntos antiguos mas interesantes en este campo de la pintura sobre la arquitectura. Se alternan los elementos pintados ilusorios con los elementos reales de la arquitectura, produciendo un todo armonioso. Destaca el óculo en el centro del techo, apenas afectado por la estructura aristada de la bóveda. Es conocida la pasión de Mantegna por el estudio de la perspectiva, la arquitectura y la arqueología, iniciada en Padua al lado del maestro Squarcione, y desarrolla en Venecia junto a la familia Bellini, con la que se emparentó, haciendo en esta estancia gala de todos sus conocimientos en estos campos.

RAFAEL DE URBINO
ESTANCIAS VATICANAS





Al referirnos a pinturas murales arquitectónicas es ya una cita obligada la obra maestra de Rafael de Urbino, **La Escuela de Atenas**, en las estancias Vaticanas. Se trata de una pintura de personajes que se inscriben de modo magistral en un entorno arquitectónico. Desde el punto de vista perspectivo está pintado como un cuadro, o sea, que no está situada la línea de horizonte a la altura del espectador que visita la estancia, que el punto principal se encuentra muy alto (entre los dos personajes que representan a Platón y Aristóteles), que no está a escala humana y que se representa sobre un solo plano paralelo al plano del cuadro. Pese a todo ello no puede eludirse el recuerdo de esta obra maestra como obligada referencia a este tipo de pinturas.

PIERO DELLA FRANCESCA

FRESCOS DE LA VERA CRUZ

AREZZO



Esta Pintura al fresco, parte del conjunto en las paredes del coro de la Capilla de San Francisco en Arezzo, dedicados a narrar los episodios que, según la leyenda, se desarrollan en torno al encuentro de la verdadera Cruz de Cristo. **La adoración del Sagrado Madero y el encuentro de Salomón con la Reina de Saba**, se realizó entre 1454 y 1458, situado en un lateral (por lo que tiene poca distancia para situar el punto de vista), y a una altura superior a los tres metros (por lo que la línea de horizonte, que se encuentra en el tercio inferior de la escena, no concuerda con el horizonte natural del espectador). Piero repite un entorno arquitectónico muy querido, que había desarrollado, con variantes, en otras obras, cual la famosa tabla de La Flagelación de Cristo, en Urbino.

MERLOZZO DA FORLI
BIBLIOTECA VATICANA



Fresco realizado en la Biblioteca Vaticana, representando al Papa Sixto IV inaugurando la Biblioteca, por este discípulo de Piero della Francesca, Michelozzo degli Ambrogi, llamado Forli. Pintado en 1475, incurre en un "error" habitual en este tipo de pinturas: el uso de una perspectiva con punto de vista bajo, a la altura del espectador para la arquitectura, que da verismo a la escena, y otro punto e vista situado a la altura de las cabezas de las figuras protagonistas. En la historia hay antecedentes prácticos, como el Caballero Acuto de Uccello, y teóricos en los estudios de Leonardo sobre las deformaciones en los retratos con punto de vistas inadecuados. La riqueza de los materiales, y el estudio mimético de los elementos decorativos, hacen de esta obra un valioso ejemplo a considerar.

SALVIATI
PALACIO SACCHETTI
ROMA



Pintor manierista, que junto a Vasari, crean estilo a la "maniera" florentina del Bronzino. De su estancia en Roma realiza esta fresco, una escena de David y Besabé, en el Palacio Sacchetti. Quizás por esta época hizo el conocido retrato Miguel Angel. Artista de gran versatilidad afronta arriesgadas perspectivas de gran efecto, como estas escalas de tipo helicoidales y sombras arrojadas, que le dan mayor realismo ilusionista.

VERONÉS

MUSEO DEL LOUVRE. PARIS

Originaria del Claustro de San Giorgio Maggiore. Venecia



Paolo Caliari, Veronés, 1528-1588. Nacido en Verona pero en 1551 se traslada a Venecia donde ejerce como uno de los grandes maestros venecianos. Las Bodas de Canaá, (arriba) fue pintada para el refectorio de San Giorgio Maggiore de Venecia en 1562-63, hoy en el Louvre, trasladada a París por Napoleón, por lo que no se encuentra en su lugar de origen. Es una perspectiva central, donde los personajes y los elementos arquitectónicos se integran perfectamente, creando un espacio fingido. El punto de vista se encuentra a gran distancia, como es tradición en la pintura veneciana, creando imágenes comprimidas con efecto de "teleobjetivo fotográfico". La degradación de las tintas y de los detalles en las lejanías logran un gran efecto de perspectiva aérea.

La cena en la casa de Leví (abajo) en 1573, se encuentra en el Museo de la Academia de Venecia, pintada para los dominicos de Sab Zanipodio, fue obra polémica en su tiempo, acarreándole al artista hasta un proceso por la Inquisición. Hoy, situada en la gran sala de la Academia, se encuentra a la altura adecuada para sugerir un espacio sugerente de pintura sobre arquitectura.



Decoración en Villa Barbaro, en Maser (1563). Verdadera pintura sobre arquitectura en la que Veronés consigue un gran efecto ilusionista, incluyendo arquitecturas y figuras.

TIEPOLO

Iglesia de los Santos Apóstoles. Venecia

La comunión de Santa Lucía



El último de los grandes maestros de arquitecturas pintadas (1696 - 1770) Realiza infinidad de frescos pero esta Comunión de Santa Lucía, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Venecia, es un cuadro de altar, pintado al óleo sobre lienzo, y situado a una altura que no se corresponde con la del espectador. Tiene, como es una común tradición veneciana muy bajo el horizonte y muy distante el punto de vista, lo que produce el efecto "teleobjetivo" de formas comprimidas, observable, particularmente, en el escorzo del suelo.

Pero una de las obras maestras del artista y de este género, lo constituye el conjunto de frescos del Palacio Labia en Venecia. Abajo el conjunto denominado el Banquete de Cleopatra y Antonio, como paradigma de la fusión, sin fisuras, de arquitectura, escultura y pintura, pintada entre 1747 y 1750, con la ayuda del escultor y arquitecto Megonzzi Colonna. La atenta mirada de esta obra ahorra todo comentario.



ANDREA POZZO

BÓVEDA DE SAN IGNACIO. ROMA



El Padre Andrea Pozzo, jesuita, (Trento 1642-Viena 1709) pintor y tratadista, es cita obligada al referirnos a perspectivas y pinturas ilusorias sobre arquitecturas. Su mas famosa obra es el techo de la Iglesia de los Jesuitas en Roma, representando la glorificación de San Ignacio, del que se ofrece el detalle de abajo. Es un cielorraso que ofrece, al verlo en su totalidad, y desde el punto de vista señalado para el espectador, un efecto de una gran arquitectura con rompimiento de gloria y una cúpula, total ficción pictórica.



No es menos famosa, *la Gloria de San Francisco Javier*, en la Iglesia *Il Gesù* de Roma. Este rompimiento de gloria, de una arquitectura totalmente fingida, está contemplado visto desde el punto de vista óptimo, a diferencia de la obra anterior que ofrece distorsiones entre las ménsulas y las columnas, en esta toma fotográfica.

BALDASSARRE PERUZZI

VILLA FARNESINA. ROMA



Siena 1481-Roma 1536. Realiza trabajos de perspectiva arquitectónica ilusoria en la Villa Farnesia, entre 1508 y 1511. Esta Sala de las Columnas la realiza hacia 1515. Si al principio pintaba a la manera del Pinturicchio, evoluciona a la manera de Rafael, al colaborar en los techos y otras pinturas de las estancias vaticanas. Esta pintura es de un gran efecto ilusorio, capaz de competir con la propia construcción física de la sala. Aunque ha sufrido muchos avatares se conserva relativamente bien, con deterioros en las partes bajas o zócalo. Puede verse en la parte inferior que las perspectiva del suelo real no coincide direccionalmente con la perspectiva de la pintura. Ello se debe a que la fotografía no está tomada desde el punto de vista ideal; pese a ello el efecto es sorprendente, siendo otra referencia obligada para este tipo de obras.

GIORGIO VASARI

PALACIO DE LA CANCELLERIA. ROMA



Este ilustre pintor manierista, polifacético y culto artista, aproxima la pintura al espectador, evitando los zócalos que, como intermediarios entre la pared real y la fingida se venían realizando. Por ello, igual que Salviati o Peruzzi, utiliza toda la pared para crear un mayor efecto ilusionista. En este fresco de la Sala de los Cien Días, en el Palacio de la Cancillería de Roma, 1546, introduce la escalinata del primer término, que había diseñado el arquitecto y tratadista Sebastiano Serlio en 1537, y que tendrá gran acogida posterior en otros artistas, como es el caso de Bernardino Poccetti en 1610.

Aunque la línea del horizonte está muy alta para el espectador de la Sala, un interesante efecto de percepción visual nos permite corregir esa disfunción perspectiva, como estudian Kubovy, Pirenne o Gregory, entre otros.

En esta hora de final del siglo XX, pudiera parecer anacrónico el estudio de estos conceptos de la pintura sobre la arquitectura, cuando el pasado nos ha dejado tan grandiosas como insuperables obras maestras del género. Conscientes de nuestra responsabilidad histórica, estamos convencidos que asistimos al retorno de los replanteamientos de una nueva representación perspectiva, que había sido barrida en las últimas décadas por los aires de la modernidad. Acudimos a la autoridad de Erwin Panofsky para apoyar nuestras propuestas: *"Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección, acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado"*.

III.- Los ejemplos mas sencillos son aquellos que tratan de completar, desde la ilusión pictórica, lo ya iniciado con la construcción arquitectónica.

En estos casos es importante el uso de la misma escala arquitectónica para la pintura, y también el uso de una pintura mimética que copie los tonos, luces y sombras del natural, para continuarlos en la ilusión. En todo caso hay que tener en cuenta que el tono iluminado del soporte siempre puede ser **oscurecido** con la pintura, pero, en el caso inverso, la pintura no podrá **aclarar** los tonos oscuros de la pared.

IV.- Algunos ejemplos que hemos seleccionado los agrupamos, por razones didácticas, en sus planteamientos mas homogéneos. Insistimos que son trabajos de alumnos de tercer curso, en una asignatura obligatoria y común a todas las especialidades, lo que justifica las imperfecciones técnicas y, a veces, la torpe realización pictórica, por estar ejecutada por alumnos de otras ramas diferentes a la pictórica.

Los ejemplos de las figuras de la 1 a la 7 plantean los casos mas sencillos. En todos predomina el paramento liso, **paralelo al cuadro perspectivo**; en ocasiones este soporte se compone de dos o tres planos ortogonales entre sí. En los casos del plano pictórico paralelo al cuadro no hay diferencia entre la perspectiva tradicional de cuadros, ya que en esta siempre se supone que el soporte de nuestra pintura coincide con el cuadro del sistema perspectivo. Solo se diferencia en el uso de una **escala natural**, y en la posición del punto de vista concordante con el punto de vista de la arquitectura real.

TRABAJOS DE CLASE



Figura 1.- En un rincón rectangular del aula de perspectiva se ha efectuado, merced al uso de bandas alternadas blancas y negras, el efecto óptico de un pilar cuadrangular adosado al ángulo cóncavo del rincón.

Para ello se mantuvo la ***línea de horizonte*** a la altura de un espectador medio, y el ***punto de vista*** a una distancia óptima para su contemplación. Como truco, para una mayor eficacia del efecto óptico, se ha utilizado la arista cóncava real para transformarla en arista convexa del pilar. También el ancho de las franjas corresponde a la mitad del ancho del zócalo real.



En la **figura 1a** se observa que ha sido necesario pintar en el suelo, (y también en el techo) para crear la ilusión convexa del pilar. En este cuadrado que simula la base del pilar es donde surgen las mayores dificultades perspectivas: la franja negra inferior está pintada sobre el plano horizontal del suelo real, y dos pequeños triángulos en los respectivos planos verticales. Igual tratamiento tienen las siguientes franjas blancas y negras. La tercera franja negra, como las sucesivas hacia arriba, solo tienen representación en las paredes verticales, y siguen la dirección que concurre en la proyección ortogonal del *punto de vista* sobre el plano de la pared correspondiente.



En la **figura 1b** se ha situado como testigo un recipiente azul en el rincón real para destruir el efecto óptico y provocar un espacio "imposible" de penetración.

Los problemas perspectivos que plantea esta pintura es el normal a cualquier pintura de cuadro, solo tiene como novedad la utilización de la escala natural y del concepto mimético del color.

Este simple ejercicio encierra problemas básicos de percepción visual, ilusiones ópticas y anamorfosis, que serán de gran utilidad en trabajos mas complejos.



Figura 2. Sobre una pared frontal, con un punto de vista situado en P (que es visible en la Figura 2b) se ha creado una perspectiva ilusoria a escala natural, que concuerda con la que se observa en la escalera real, desde una distancia óptima. La escala natural la proporcionan los objetos reales y la figura humana. El plano pictórico es aquí paralelo al plano del cuadro perspectivo.



Figura 2a. La escena adquiere un aspecto mas real cuando la observamos desde el punto de vista ideal, que ha sido elegido basado en la experiencia de mirar hacia ese lugar al entrar en el pasillo, y que hace coincidir lo pintado con la perspectiva de la arquitectura.

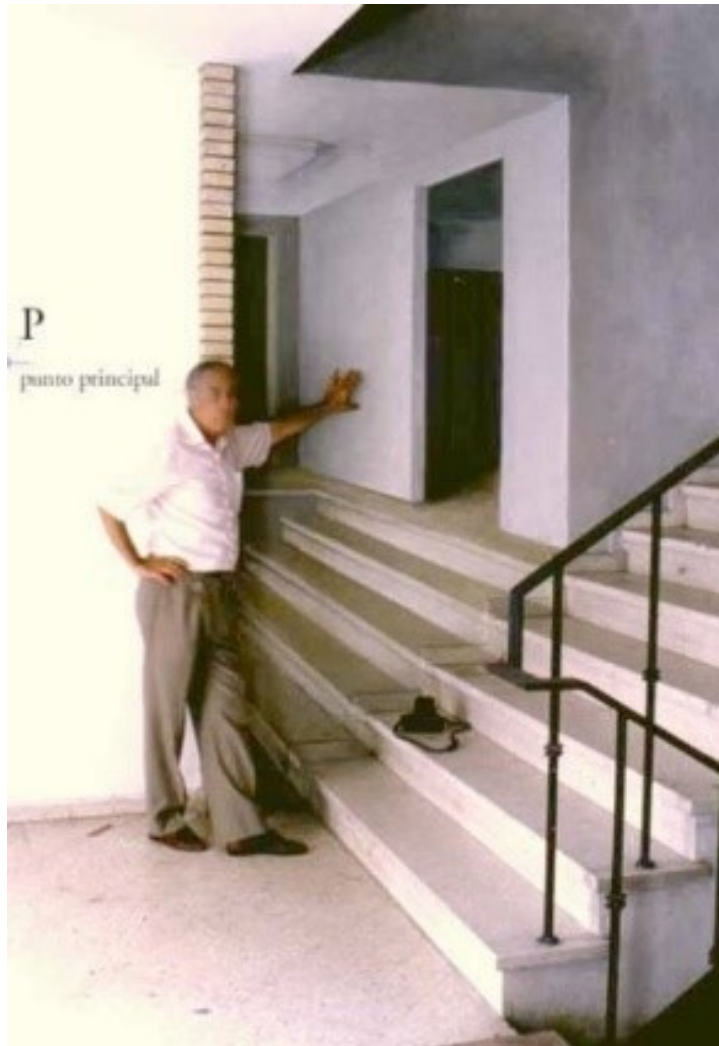


Figura 2b. Se destruye la ilusión óptica, y se crea un espacio absurdo cuando tocamos desde la base el paramento interior.

Este juego es uno de los alicientes que tiene el alumno para evidenciar, ante otros compañeros, su pericia y conocimientos, fáciles de adquirir con el profesor, pero de muy difícil descubrimiento por el autodidacta. Contando con este aspecto casi lúdico viene el entusiasmo del alumnado de bellas artes por esta perspectiva.



Figura 3. La realidad de esta escena es una perspectiva convencional, realizada sobre la pared del fondo, a escala natural y con el punto de vista en el centro de la pared, coincidiendo con la perspectiva de la arquitectura. Se han prolongado dos huecos o módulos, siguiendo el mismo estilo constructivo que los reales del primer término. Hay una luz eléctrica en el techo, en primer término, que ilumina homogéneamente la pared pintada, pero no ha sido posible darle luminosidad a las dos luces pintadas del segundo término, que han quedado apagadas.

El lugar elegido, aunque un poco distante del espectador, tiene la ventaja de ser punto de vista obligado, ya que ahí se inicia el descenso de una escalera que obliga a desviar la mirada en ese punto ideal.



Figura 4. Sobre una esquina de un pasillo de la Facultad de Sevilla se ha querido introducir el efecto de una cabina telefónica. El método perspectivo es de gran sencillez. Se aprovecha la arista de la pared para identificarla con la de la cabina, dando mayor realismo. Se pinta cada cara exterior de la cabina con sus proporciones reales, pues es la propia pared la que le proporciona la perspectiva. Solo en el techo ha sido difícil ocultar la arista, (aunque linealmente está resuelto el problema) pero lo denuncia la diferencia de tonos, debido ello a que la fotografía ha sido tomada en condiciones inadecuadas de luz.



Figura 5. En este ejercicio se ha creado un estrecho pasillo, con estanterías metálicas simétricas a las reales, en una esquina que no tenía accidente alguno.



Figura 6. Otro rincón del aula de perspectiva se ha utilizado para hacer una "ampliación", situando una mesa, una pizarra y dos nuevas lámparas sobre la pared frontal del fondo.

Estas pinturas que continúan o amplían un espacio real, aparte de su trazado lineal con las leyes de la perspectiva, tienen las mayores dificultades en la imitación de los tonos reales, que están tan próximos, y son fácilmente comparables los pintados y los reales, evidenciando la impericia.

Por otra parte, este método pictórico es una buena disciplina para que el alumno principiante domine técnicas de mimetismo pictórico, comparando los matices de tonos, valores y calidades con las exigencias que impone el natural. Hemos comprobado como muchos alumnos descubren, con estos ejercicios, una nueva sensibilidad para el colorido de la naturaleza: estableciendo la diferencia fundamental para el pintor entre *color local* y *color óptico*.

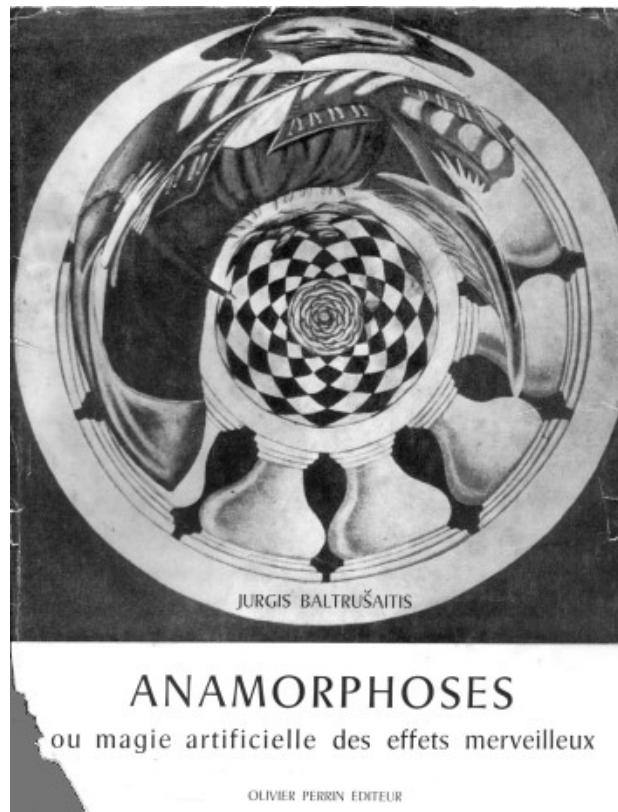


Figura 7. En una esquina del pasillo del aula de perspectiva, se ha creado un pilar ficticio, y una puerta cerrada, aprovechando ese pequeño espacio para representar dos personajes del cine que, naturalmente, no tienen la misma fuerza volumétrica del personaje real. Pero el hueco arquitectónico que se ha creado sí tiene posibilidades de competir con la realidad arquitectónica. Las dificultades de esta perspectiva radica en que en dos planos oblicuos al cuadro pictórico, se representan como formas perpendiculares a este. Y han de tomarse *puntos de fuga* fuera de los planos de las paredes, prolongando estas imaginariamente hasta la perpendicular al *punto de vista*.

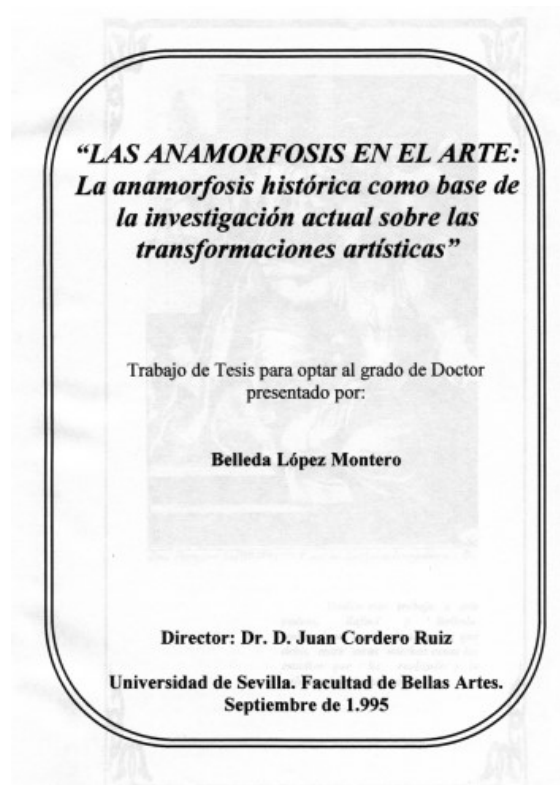
PARAMENTOS OBLICUOS Y ANAMORFOSIS PLANAS

V.- Constituimos un segundo grupo de ejemplos, cuando la pintura debe realizarse sobre superficies que están oblicuas al plano perspectivo, y esas superficies oblicuas han de transformarse en otras direcciones, el resultado sobre esas superficies son las llamadas *anamorfosis planas*.

El estudio de las anamorfosis pictóricas adquirieron gran auge a partir del movimiento manierista de los siglos XVI y XVII, y para ello remitimos a la muy completa publicación de Jurgis Baltrusaitis *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Flammarion, Paris, 1984 Y lo mas reciente, todavía inédita, es la tesis doctoral que dirigimos a D^a Belleda López Montero, titulada *Las anamorfosis en el arte. La anamorfosis histórica como base de la investigación actual sobre las transformaciones artísticas*, defendida en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en 1995, y aprobada por unanimidad con la máxima calificación.



Baltrusaitis



M^a Belleda

VI.- Los ejemplos que presentamos son aquellos que todavía sobreviven, o que oportunamente fueron fotografiados antes que la reutilización de los muros de la Facultad (lugar comúnmente empleado para estos ejercicios) no condenasen al olvido tantas y tantas obras estimables de muchas generaciones de nuestros alumnos. Es, por ello, que no podemos traer aquí todos los trabajos realizados, ni siquiera los mejores, sino aquellos que la casualidad les ha permitido ser recogidos por nosotros antes de su destrucción definitiva.



Figura 8. Presenta un pasillo en un rincón. La singularidad de esta pintura mural es la irregularidad oblicua de su soporte arquitectónico.



Figura 8a. Puede apreciarse en el proceso de iniciación del dibujo, donde las líneas rectas pueden verse como tales, pese a estar ejecutadas sobre planos oblicuos.



Figura 8b. En esta figura pueden verse, desde un ángulo no apropiado, las distorsiones debidas a los planos oblicuos del soporte arquitectónico, y que denominamos anamorfosis planas.



Figura 9. Del conocido grabado de Alberto Durero se representó este caballero, en una pared del segundo sótano de la Facultad de Sevilla, para ser reconstruido gracias a un espejo colocado en la oblicuidad ideal, o punto de vista del espectador.

Este tipo de grandes anamorfosis no solo reconstruyen una realidad, sino que permite que formas y figuras parecen abandonar el plano de pared donde se realizan, rompiendo la integración de los escorzos en el plano por un nuevo plano ortogonal y virtual.



Figura 9a. Constituye una verdadera anamorfosis de plano oblicuo, como puede apreciarse cuando se contempla desde la perpendicular del muro-soporte.

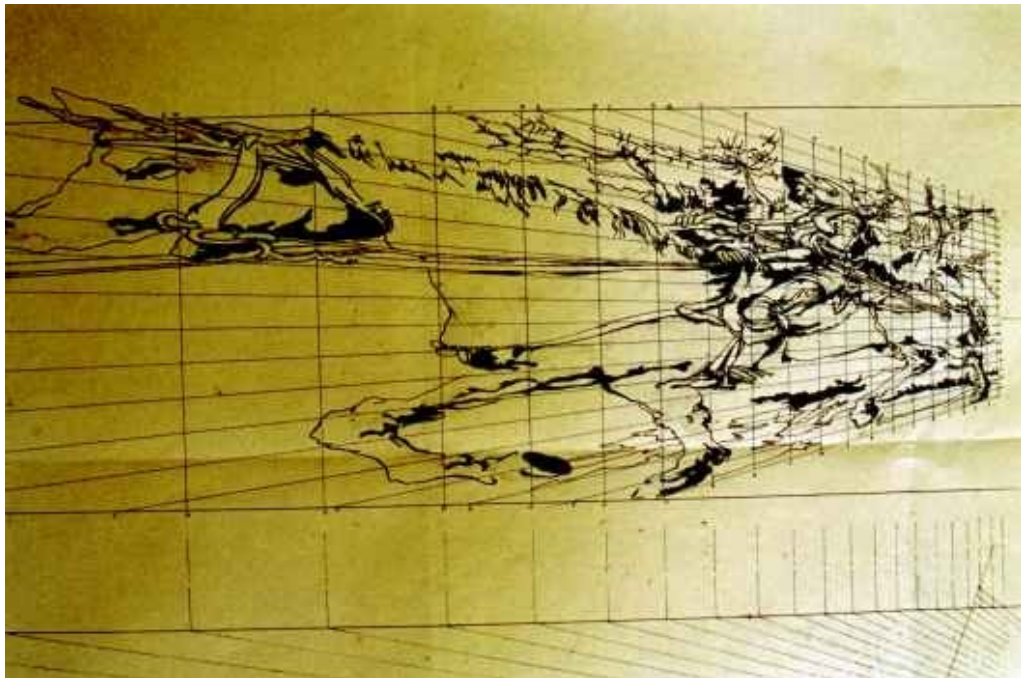


Figura 9b. También se muestra un dibujo preparatorio, y si bien no es este el lugar para explicar el proceso y la teoría perspectiva que subyace en el trabajo, sí puede intuirse una de las fórmulas empleadas para este caso.



Figura 10. Otra muestra de la pintura sobre plano oblicuo, con una pequeña anamorfosis, la tenemos la prolongación de la escalera, junto al aula de Perspectiva.



Figura 10 a. Según se aprecia en esta imagen, los dos ventanales superiores están representados en el plano horizontal del techo, pero debido a su dibujo anamorfósico, parece que se elevan verticalmente.



Figura 11. El paramento liso y oblicuo de la escalera ha sido simulado como dos huecos a nivel del piso. Para este diseño perspectivo se han conservado las dimensiones que son coincidentes y paralelas a ese muro, sufriendo solo transformación anamorfósica los planos y líneas que son perpendiculares al soporte.



Figura 12. En nuestro tiempo de docencia en la Facultad de Madrid también hicimos algunos ejercicios como el que se muestra en esta figura. El pasillo nos brinda la oportunidad de la representación en el plano oblicuo, "creando" una puerta de emergencia. no conveniente.



Figura 12 a. Vista desde el lado opuesto, pueden comprenderse las deformaciones que produce esta perspectiva.

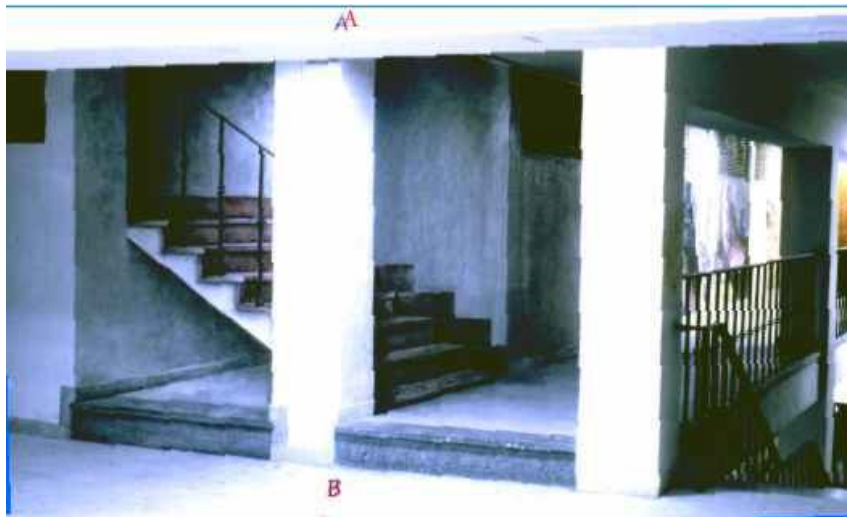


Figura 13. Aun cuando aparecen como tres huecos arquitectónicos, solo son reales los dos de la derecha, en tanto que el primero por la izquierda es totalmente pictórico, pues se trata de una pared lisa, continuada y rasante con la pared de la izquierda. Solo es real, arquitectónicamente hablando, la arista A-B. El arranque de la escalera está pintado en una pared que es perpendicular al cuadro perspectivo, y su mayor dificultad es el enlace o continuidad con el segundo tramo de escalera que está pintado en un plano perpendicular al anterior.



Figura 14. Se trata de un modesto ejercicio que encierra la gran dificultad de afrontar la anulación de un rincón arquitectónico, construyendo un chaflán pictórico imaginario, representando una mesa, un cuadro y una ventana en la arista real de la pared, incluso ha habido que pintar en el suelo real y en el techo para recrear ese espacio ilusorio. Es un desafío a las leyes de la volumetría real de la arquitectura por la volumetría ilusoria de la pintura.



Figura 15. Lo que se presenta como un espacio real tiene el artificio perspectivo-pictórico de ser medio fingido. La arista vertical, señalada con las letras A-B, es el vértice de un ángulo diédrico y señala un macizo arquitectónico, formado por dos planos ortogonales. En ambos planos se ha pintado la continuación de las taquillas metálicas reales de la derecha, habiéndose creado un pilar con dos huecos pictóricos.



Figura 16. La escena o espacio perspectivo, alterna realidades arquitectónicas con ficciones pictóricas, para constituir un espacio unitario. Se trata de un simple rincón, en cuyos planos se ha introducido unas anamorfosis que se comprenden mejor cuando se observa desde un punto de vista inadecuado.



Figura 16 a. En esta imagen, tomada desde otro lugar, pueden observarse las deformaciones, que se manifiestan como verdaderas anamorfosis, sobre la pared de la izquierda, que es una pintura sobre un paramento liso y oblicuo. La arista real arquitectónica es la señalada con las letras AB.



Figura 17. Corresponde a un rincón del aula de perspectiva, parece correcto desde este punto de vista, incluso no apreciamos a primera vista que la ultima ventana sea totalmente pictórica, pese a que está pintada sobre dos planos ortogonales. Desde otro punto de vista,



Figura 17 a. Podemos apreciar mejor la distorsión, aunque sigue pareciendo un espacio posible, siendo en realidad un paramento liso.

PINTURAS SOBRE PARAMENTOS POLIÉDRICOS Y MULTIFORMES.

VII.- Se trata de un grupo de ejercicios de mayor complejidad, por estar pintados sobre superficies mas variadas que, en ocasiones, hay que anular por el efecto pictórico. Es en este tipo de pinturas murales donde se pone mas en evidencia el poder ilusorio de la pintura, capaz de competir, a veces con bastante eficacia, con la propia volumetría de la arquitectura.

Los efectos en el natural son mas eficaces que en la imagen fotográfica, ya que esta acusa las diferentes matizaciones de tonos y luces, que el ojo humano pasa por alto al contemplarlo en el natural. Por el contrario, en el natural, la movilidad del espectador produce ciertas disfunciones, aunque ello agrega un nuevo atractivo a este tipo de pinturas, al efectuarse con el desplazamiento del espectador un movimiento de los elementos pintados, distintos a los elementos reales arquitectónicos, produciéndose un efecto dinámico que parecen cobrar vida.



Figura 18. Esta escena, copia invertida de la Anunciación de Fra Angélico, del Museo del Prado, parece un todo unitario a primera vista, cuando, en realidad, es un mosaico poliédrico, compuesto de muchas piezas en distintos paramentos arquitectónicos y en distintos planos y términos. Véase la siguiente figura 18a y la figura 18b.



Figura 18 a. Sorprende nuestra aparición, rompiendo la unidad de la pintura, que encuentra su explicación lógica cuando contemplamos el mural desde otro punto de vista, contemplándose los diversos planos sobre los que se han pintado las imágenes.



Figura 18 b. Existen aquí anamorfosis perspectivas y diferentes escalas, correspondientes a distintas distancias reales de los planos pictóricos al espectador. Toda la estructura arquitectónica real ha quedado anulada por la fuerza de la imagen del cuadro que en ella se representa.



Figura 19. Se ha planteado como un ejercicio que es una provocación, y constituye un desafío a esa competencia establecida entre la arquitectura real y la perspectiva pictórica. Sobre un pilar arquitectónico, que se deja ver perfectamente por la diferencia de luz natural, cambiante durante el día, se ha pintado un nuevo módulo de mampara, como continuación del primer tramo de la derecha, que es real.



Figura 19 a. Esta destrucción de un elemento tan próximo, iluminado y agresivo como es el pilar, queda mejor explicado en esta imagen, tomada desde otro punto de vista.



Figura 20 a. Al observarse la figura desde un ángulo mas próximo y oblicuo queda explicado el artificio pictórico de los espacios frontales izquierdo y de fondo.



Figura 21. La escena pintada en un pasillo, simula un cuarto de aseo, con un rincón natural.



Figura 21 a. Observando mas detenidamente se descubre en esta figura, la gran anamorfosis que, a partir del borde derecho del lavabo, supone una pared real sobre la que está pintada la mayor parte de la escena perspectiva.



Figura 22. Los objetos reales, incluso la figura humana, puede entrar en juego en una perspectiva ilusoria, que se realiza a escala humana. La escena de un vagón del "metro", realizado en muy diferentes planos, salvando obstáculos, y en ocasiones aprovechando las propias estructuras arquitectónicas a su favor, constituyen un rico juego de posibilidades y sorpresas de la pintura sobre la arquitectura. En este caso se ha pintado en la pared ortogonal del fondo, continuando el largo del vagón, y se ha obviado el pilar de la pared oblicua. Por el contrario se ha aprovechado la arista arquitectónica del primer término para arista del vagón, y la puerta del ascensor como si fuese la del propio tren, lo que causa un aspecto sorprendente cuando se abre y se cierra, permitiendo entrar y salir en la pintura seres vivos.



Figura 22a. En esta fotografía, tomada desde el mismo lugar que la figura 22, nos asomamos por detrás del pilar real, para descubrir mejor las dificultades de esta pintura.



Figura 23. La escena está montada sobre muchos artificios, tanto reales como pictóricos, que constituyen un verdadero divertimento lleno de sorpresas.



Figura 23 a. Analizando esta figura pueden quedar al descubierto algunos artificios: La mesa donde apoya su brazo izquierdo la alumna, solo es real el pié metálico, ya que la tapa está pintada en la pared; el cuervo es real y está colgado en el aire, aunque su sombra sí está pintada sobre la pintada tapa de la mesa. La puerta esta semi tapada por la tarima, pero en esta está pintada la prolongación de dicha puerta, incluido el suelo, parte de la pared y unos peldaños, por lo que desde el lugar oportuno, que era obligado por la realidad espacial, aparece como en la figura 23.



Fig. 24



Fig. 24 a



Fig. 24 b

No consideramos oportuno ofrecer muchos aspectos de esta obra, donde se mezclan la pintura y la realidad, rompiendo nuestra figura real la ilusión de un espacio perspectivo pictórico, cuando realmente salimos de detrás del pilar arquitectónico sobre el que se ha pintado la prolongación de la puerta de mampara real del fondo. Alternamos de este modo lo real y lo ficticio, gracias al poder mimético de la pintura y al dominio de la colinealidad que exigen las leyes de la perspectiva.



Fig. 25. Este es un ejercicio de gran eficacia ilusionista y algunas dificultades de trazado. Constructivamente es un simple rincón, por lo que el espacio frontal ha sido pintado con una perspectiva a escala natural. El espacio de la izquierda ha sido pintado en una pared perpendicular al espectador y, por ello, es una anamorfosis. Para el pilar simulado se aprovecha como arista convexa la arista cóncava del rincón. Queda un poco destruido el efecto por la diferencia tonal del suelo, fregado posteriormente y por la escoba que se apoya en la pared real y en el suelo real. Asimismo nosotros tocamos con nuestra mano la pared real que es simulada puerta del fondo. Conviene advertir que, en el natural, con el desplazamiento del punto de vista del espectador, se produce un efecto distorsionante que presta un extraño dinamismo a la escena.

RECONSIDERACIÓN DEL TEMA

La pintura parece que nació con vocación vinculante al muro arquitectónico o, al menos, esos son los testimonios históricos y prehistóricos que poseemos; ello no excluye las pictografías sobre el suelo, los objetos y el propio cuerpo humano, que intuimos por las actitudes de los actuales pueblos primitivos. Pese a todo, tenemos una clara evidencia sobre el predominio que tuvo la pintura mural sobre cualquier otro soporte, lo que nos lleva a considerar desde el principio a la arquitectura como el marco natural de toda pintura. Es en la Edad Moderna cuando nace el concepto del cuadro no vinculado a una pared determinada, sino como objeto móvil e independiente de un lugar. Esta evolución del soporte pictórico llega a nuestros días con los mas variados tamaños, y predominio casi exclusivo de la forma rectangular en la denominada *pintura de caballete*.

Esta singularidad de la pintura, que parece establecida después de varios siglos, en su convencionalismo aceptado, para ser colgada en las paredes, está sufriendo en las últimas décadas el ataque de las innovadoras vanguardias, que ya plantean las pinturas fuera de la parcela rectangular tradicional, y usando materiales de discutible clasificación pictórica.

La evolución del soporte, que va desde el muro inmóvil hasta el cuadro u objeto portátil, propicia concepciones muy diferentes cuanto a la expresión del *espacio pictórico*, al que consideramos como la esencia misma de la pintura, siguiendo la clasificación albertina.

No podíamos olvidar este enfoque desde los estudios básicos que realizamos en nuestra cátedra de Perspectiva de la Facultad de Bellas Artes. El predominio que en los últimos tiempos ha tenido la pintura de caballete sobre la pintura en la propia pared arquitectónica, ha hecho olvidar algunos condicionamientos como son la luz, la escala, la distancia, y el obligado punto o puntos de vista impuestos por la movilidad natural del espectador.

Los trabajos que han realizado E.H.Gombrich desde la sicología de la percepción, y los estudios del profesor M.H.Pirenne desde la geometría y la óptica física y fisiológica, entre otros ilustres autores, nos descubren fenómenos muy relacionados con nuestro tema, como el siguiente: En los cuadros el espectador es consciente de algunas características de la superficie, distinguiendo al mismo tiempo las texturas, granos o pinceladas, junto a la escena representada, mientras en las pinturas murales integradas a la arquitectura, la superficie soporte se hace invisible para dejar solo una escena de tres dimensiones. Esta anulación o destrucción ilusoria del muro real es lo que distingue nuestra propuesta pictórica de la recortada por un marco, que no conseguiría el *efecto ventana* leonardesco, por mucho realismo que tuviese la escena.

Esta reconsideración que, sobre el tema, estamos haciendo, se encuadra dentro de lo que convencionalmente se llama pintura figurativa o realista. Estamos excluyendo aquella otra que no es representativa, y nos centramos en una pintura caracterizada por sus propiedades óptico-miméticas, lejos tal vez de los hiperrealismos americanos y europeos, tan en boga por los años setenta, pero mas lejos todavía de esa pintura cuya esencia está en la propia plástica y en las deformaciones pertenecientes a un mundo irreconocible elaborado por el propio artista, muy alejado de estas morfología del

recuerdo de formas visuales, de aspecto tridimensional, que conservamos de las realidades físicas.

Dentro de estas coordenadas la perspectiva tiene por objeto la creación de un espacio ilusorio, capaz de seducir al ojo en un primer momento y producir argumentos racionales después, para ofrecer esa otra realidad que llamamos espacio pictórico. Realidad que históricamente evoluciona pues no se trata, como dice G.C.Argan en su "Concepto de espacio pictórico" de una realidad objetiva, definida como una estructura estable, sino de un concepto; es decir, de una idea que tiene un desarrollo histórico propio. También es la idea predominante en las tesis de P.Francastel cuando resume: "Los inventores de la representación perspectiva del espacio renacentista son creadores de ilusiones, no imitadores particularmente hábiles de lo real", y agrega, "comprendemos bien, sobre todo, que se trata no de un acercamiento a lo real, sino de la elaboración de un sistema". Es por ello comprensible que, habiéndose alcanzado cúspides geniales en las representaciones pictórica espaciales, sigamos empeñados, en nuestros días, en la búsqueda de soluciones perspectivas para los nuevos conceptos de espacio asumidos por el hombre de hoy.

Consideramos que estos estudios suponen un concepto no abolido de la representación pictórica, que se muestra hoy llena de posibilidades para el pintor, y que requiere, por ello, nuestra atención docente.

(Sobre este tema remitimos a un pequeño estudio nuestro, publicado en 1990, por la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla)

CONCLUSIÓN

VIII.- Creemos suficiente este breve recorrido por algunos trabajos, realizados por diferentes grupos de alumnos de nuestras clases de "Perspectiva", correspondientes a una de las lecciones del programa que hemos ido completando y perfeccionando a lo largo de toda nuestra vida docente.

No es todo lo completo ni explicativo de lo que el profesor ha enseñando, pero, por esta pequeña muestra, se puede intuir la sólida preparación y el elevado nivel que hemos querido darle a varias generaciones de futuros artistas, quienes, tal vez, no supieron aprovecharse en su día de todos nuestros saberes y entrega.

Creemos, porque lo hemos experimentado que, con este tipo de ejercicios de perspectiva, se superan aquellas reticencias que el artista pintor tiene al estudio de una asignatura tradicional de farragosos trazados geométricos, y es capaz de ilusionarse y aprender, acometiendo obras de esta naturaleza, a la que tienen difícil acceso los autodidactas.

Es nuestro deseo que el estudio crítico de estos ejercicios escolares, sirvan de estímulo a quienes nos sucedan, corrigiendo y aumentando nuestra modesta aportación al arte, a la cultura, y a la formación integral de los futuros artistas.

Juan Cordero Ruiz,

Catedrático de Perspectiva en el año de su jubilación.

***AGRADECIMIENTO.**

*Esta página se debe a la colaboración de mis compañeros **D. Antonio González García** y **D. Juan Manuel Calle González** Profesores de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. También a los ilustres maestros que me han precedido y a los innumerables alumnos que han realizado los ejercicios que ilustran el texto.*